

¹² Среди встретившихся вариантов предметных отношений наиболее частотными являются родо-видовые отношения, иногда осложненные особым отношением тождества, различные отношения субъектности, объектные отношения, отношения владения или господства, отношения типа «имеющий то, что выражено производящей основой», «свойственный тому, что выражено производящей основой», «сделанный из...», «состоящий из...», «целое — часть целого», отношения содержания и содержимого [*Нарустранг Е. В.* Развитие относительного прилагательного в немецком языке... С. 16].

¹³ Там же.

¹⁴ См.: *Гак В. Г.* Сравнительная типология французского и русского языка. 2-е изд. М., 1983. С. 121—122.

¹⁵ Там же. С. 122.

¹⁶ См.: *Харитончик З. А.* Имена прилагательные в лексико-грамматической системе современного английского языка. Минск, 1986.

¹⁷ См.: *Тарасова А. Н.* Грамматика французского языка. СПб., 1979. С. 86.

¹⁸ Метод полевого структурирования был применен в советской германистике О. И. Москальской при анализе немецкого прилагательного как части речи с точки зрения распределения (центр и периферия) грамматических признаков, свойственных разрядам, на которые подразделяются прилагательные (см.: *Moskalskaja O. I.* Grammatik der deutschen Gegenwartssprache. М., 1971. S. 231—235).

¹⁹ *Нарустранг Е. В.* О разряде относительных прилагательных в немецком языке // Лингвистические исследования 1980. Анализ синтаксических единиц. М., 1980. С. 132.

²⁰ *Виноградов В. В.* Русский язык. М., 1972. С. 200.

А. С. Поршнева

Изучение художественного пространства: стратегии и алгоритмы

Настоящая статья представляет собой попытку обобщения и систематизации ряда концепций и подходов к изучению художественного пространства, сложившихся в литературоведении и смежных гуманитарных дисциплинах.

Общее понятие пространства. В философии и лингвистике текста принято выделять три типа пространства: пространство *реальное*, *концептуальное* и *перцептуальное*. Различие между ними определяется следующим образом: «Если реальное время и про-

пространство определяет сосуществование и смену состояний реально существующих объектов и процессов, то концептуальное пространство и время представляет собой некую абстрактную хроногеометрическую модель, служащую для упорядочения идеализированных событий. Это фактически отражение реального пространства и времени на уровне понятий (концептов), имеющих одинаковый смысл для всех людей»¹. Перцептуальное же пространство «есть условие сосуществования и смены человеческих ощущений и других психических актов субъекта»². Являясь в определенной степени отображением реального пространства, перцептуальное пространство, тем не менее, обладает относительной самостоятельностью³. Художественный текст «отличается преднамеренностью пространственного решения: оно не диктуется реальной ситуацией, а является одной из составляющих авторского замысла»⁴. Именно в перцептуальном своем измерении пространство реализуется как *художественный образ*⁵.

Концептуальное пространство выводится из понимания пространства «по Ньютону», перцептуальное — из понимания его «по Лейбницу». Для Ньютона пространство — «пустое», «нечто первичное, самодостаточное, независимое от материи и не определяемое материальными объектами, в нем находящимися»⁶. Лейбниц же понимал пространство как «объектно-заполненное», «нечто относительное, зависящее от находящихся в нем объектов, определяемое порядком сосуществования вещей»⁷. О разном понимании пространства у Лейбница и Ньютона говорит В. Н. Топоров в своей работе «Пространство и текст», где в качестве наиболее интересной разновидности «объектно-заполненного пространства» называет пространство мифопоэтическое. Свойства мифопоэтического пространства Топоров описывает следующим образом. Во-первых, «в мифопоэтическом хронотопе время сгущается и становится формой пространства (оно “спациализируется” и тем самым как бы выводится в о в н е, откладывается, экстенсифицируется), его новым (“четвертым”) измерением. Пространство же, напротив, “заражается” внутренне-интенсивными свойствами времени (“темпорализация” пространства), втягивается в его движение, становится неотъемлемо укорененным в разворачивающемся во времени мифе, сюжете (т. е. в тексте). Все, что случается или может

случиться в мире мифопоэтического сознания, не только определяется хронотопом, но и хронотопично по существу, по своим истокам»⁸ (здесь и далее разрядка автора. — А. П.). Во-вторых, «мифопоэтическое пространство всегда заполнено и всегда вещно; вне вещей оно не существует... Пространство (или — точнее — пространственно-временной континуум) не только неразрывно связано с временем, с которым оно находится в отношении взаимовлияния, взаимоопределения, но и с вещественным наполнением... т. е. всем тем, что так или иначе “организует” пространство, собирает его, сплавливает, укореняет в едином центре... Вещи не только конституируют пространство через задание его границ, отделяющих пространство от не-пространства, но и организуют его структурно, придавая ему значимость и значение»⁹.

Искусство, в первую очередь словесное, основывается на лейбницевском понимании пространства¹⁰. Описанные В. Н. Топоровым свойства мифопоэтического пространства — это и есть важнейшие свойства художественного пространства как такового¹¹.

Описание пространства с помощью бинарных оппозиций. Структурализм ввел практику описания явлений — в том числе и художественного пространства — через бинарные оппозиции. Конечного «готового» списка бинарных оппозиций для описания художественного пространства не существует; однако можно выделить наиболее значимые из них¹²:

- закрытость — открытость;
- предметная заполненность — незаполненность;
- направленность — ненаправленность;
- статичность — динамичность.

Эти четыре оппозиции можно расценивать как основополагающие для описания художественного пространства литературного произведения, так как ими задаются основные пространственные параметры, сам облик пространства. Кроме этого, художественное пространство может быть маркировано как дружественное либо враждебное человеку, способное или неспособное порождать определенный тип героев, человеческое или демоническое и т. п. — то есть быть включенным в *бинарные оппозиции ценностного характера*.

Наконец, пространство может быть либо непрерывным, либо дискретным¹³. Эту категорию не принято называть в ряду важнейших пространственных оппозиций, но в некоторых случаях она может являться одной из наиболее значимых и нести ценностную нагрузку. Непрерывность того или иного типа пространства обеспечивается отсутствием непреодолимых внутренних разграничителей и соотносённостью между собой его элементов, особенно если эта соположенность выражена лексически (предлогами с локальным значением) и таким образом обеспечивает плавный переход одних элементов пространства в другие. Противоположное качество — дискретность — образуется за счет несоположенности, несоотносённости между собой отдельных элементов пространства, наличия в нем непреодолимых внутренних границ; в дискретном пространстве отдельные его части существуют как бы сами по себе.

Всякий тип пространства можно определить через конечный набор дифференциальных признаков, каждый из которых входит в одну из бинарных оппозиций. Эта закономерность ярко иллюстрируется тем, как Ю. М. Лотман описывает пространство дома в повести Н. В. Гоголя «Старосветские помещики»: домашнее пространство задается рядом дифференциальных признаков.

1. Признак закрытости (в оппозиции с признаком 'открытость'): «...мир старосветских помещиков. Главное отличительное свойство этого мира — его отгороженность. Понятие границы, отделяющее это пространство от того, обладает предельной отмеченностью, причем весь комплекс представлений Афанасия Ивановича и Пульхерии Ивановны организован этим разделением, подчинен ему»¹⁴.

2. Признак предметной заполненности (в оппозиции с признаком 'предметная незаполненность, просторность vs пустота'): «Для Пульхерии Ивановны расположение мебели в ее комнате — это не расположение мебели в ее комнате, а Расположение Мебели в Комнате»¹⁵.

3. Пересекающиеся между собой признаки ненаправленности и статичности (в оппозиции с признаками 'направленность' и 'динамичность'): «Неизменность — свойство Дома, внутреннего пространства, и изменение возможно лишь как катастрофа разрушения

этого пространства»¹⁶; «Она [Пульхерия Ивановна] не допускает даже мысли, чтобы стол и шкаф стояли иначе, чем в тех комнатах, в которых она живет»¹⁷.

4. Признак ахронности (в оппозиции с признаком ‘событийная напряженность’): «Внутренний мир — ахронный. Он замкнут со всех сторон, не имеет направления, и в нем *ничего не происходит*. Все действия отнесены не к прошедшему и не к настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же. <...> Любое, в том числе и однократное, событие в принципе ничего нового не вносит и может еще много раз повториться»¹⁸.

5. Признак дружелюбности человеку (в оппозиции с признаком ‘враждебность человеку’): «Радующие, гостеприимство и доброжелательность также являются постоянным свойством этого “домашнего” пространства. Законом внутреннего мира является уют»¹⁹.

Тем самым пространство Дома в повести Гоголя «Старосветские помещики» описывается через ряд дифференциальных признаков: ‘закрытость’ + ‘предметная заполненность’ + ‘ненаправленность’ + + ‘статичность’ + ‘дружелюбность человеку’ + ‘ахронность’.

Однако художественное пространство не исчерпывается простой суммой своих дифференциальных признаков и в этом смысле (аналогично слову) обладает свойством *идиоматичности*: пространство, как и слово, почти всегда значит больше, чем его части, не выводится из них²⁰. Художественное пространство представляет собой целостный образ: «Здесь совершенно равноправно могут сосуществовать и образы реальной действительности, и элементы прошлого опыта индивида, воспроизведенные в несколько искаженном виде с помощью механизмов памяти, а также самые разнообразные чисто фантастические построения. Все эти элементы могут перемешиваться и сочетаться друг с другом самым причудливым образом, в результате чего возникают разнообразные системы отношений (структуры)»²¹. Язык пространства может служить для выражения совершенно не пространственных категорий — социальных, этических, религиозных и др.²² Художественный образ «своим содержанием воспроизводит пространственно-временную картину мира, притом в ее символично-идеологическом, цен-

ностном аспекте»²³. Пространство, таким образом, осознается как **пространственная структура**, которая, во-первых, наделена конечным набором дифференциальных признаков; во-вторых, состоит из соположенных и определенным образом связанных друг с другом элементов; в-третьих, способна быть носителем как собственно пространственных, так и непространственных смыслов. Возможный и очень продуктивный путь изучения пространственных структур в художественном произведении — это, соответственно, описание дифференциальных признаков и «состава» пространства и дальнейший выход к его целостности и заложенным в нем внепространственным смыслам: Ю. М. Лотман в работе «Художественное пространство в прозе Гоголя» начинает описание пространства дома старосветских помещиков через составляющие его *элементы* (поющие двери; кровать, стол и шкаф, которые могут стоять только так, как они стоят, а не каким-нибудь другим образом) и присущие ему *признаки* (закрытость, предметная заполненность, ненаправленность, статичность, дружелюбность человеку, ахронность), а затем приходит к следующей результирующей дефиниции мира старосветских помещиков — с точки зрения «старичков» это пространство бытовое, обыденное; с точки зрения повествователя — поэтичный и теплый маленький мир²⁴.

Другим примером целостного описания разных типов пространства может служить теория хронотопов М. М. Бахтина. В своей работе «Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике» он определяет **хронотоп** как «существенную взаимосвязь временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе»²⁵. Эту связь времени с пространством М. М. Бахтин описывает следующим образом: «В литературно-художественном хронотопе имеет место слияние пространственных и временных примет в осмысленном и конкретном целом. Время здесь сгущается, уплотняется, становится художественно-зримым; пространство же интенсифицируется, втягивается в движение времени, сюжета, истории. Приметы времени раскрываются в пространстве, и пространство осмысливается и измеряется временем. Этим пересечением рядов и слиянием примет характеризуется художественный хронотоп»²⁶. На материале европейской литературы от Античности до Рабле Бахтин выделя-

ет такие хронотопы, как *хронотоп дороги*, *хронотоп замка*, *хронотоп провинциального городка* и т. д. По сути, каждый хронотоп можно так же разложить на дифференциальные признаки. Например, хронотоп *дороги* обладает признаками 'динамичность' + 'направленность' + 'открытость'. Бахтин описывает его следующим образом: «Хронотоп *д о р о г и* обладает более широким объемом [признак открытости]... Встречи в романе обычно происходят на "дороге". "Дорога" — преимущественное место случайных встреч. На дороге ("большой дороге") пересекаются в одной временной и пространственной точке пространственные и временные пути многообразнейших людей — представителей всех сословий, состояний, вероисповеданий, национальностей, возрастов. Здесь могут случайно встретиться те, кто нормально разъединен социальной иерархией и пространственной далью, здесь могут возникнуть любые контрасты, столкнуться и переплестись различные судьбы. Здесь своеобразно сочетаются пространственные и временные ряды человеческих судеб и жизней, осложняясь и конкретизируясь социальными дистанциями, которые здесь преодолеваются. Это точка завязывания и место совершения событий [признак динамичности]. Здесь время как бы вливается в пространство и течет по нему (образуя дороги), отсюда и такая богатая метафоризация пути-дороги: "жизненный путь", "вступить на новую дорогу", "исторический путь" и проч.; метафоризация дороги разнообразна и многопланова, но основной стержень — течение времени [признак направленности]»²⁷. Аналогичным образом хронотоп *маленького провинциального города* характеризуется признаками 'статичность' + 'ненаправленность' + 'заполненность' + 'ахронность' + 'закрытость'.

С другой стороны, хронотоп — это гораздо больше, чем набор характеристик, он не исчерпывается ими, поскольку «хронотоп в произведениях всегда включает в себя ценностный момент, который может быть выделен из целого художественного хронотопа только в абстрактном анализе. Все временно-пространственные определения в искусстве и литературе неотделимы друг от друга и всегда эмоционально-ценностно окрашены»²⁸.

Художественное пространство как целостность всегда включает в себя ценностный аспект, который интегрирует его диффе-

ренциальные характеристики и придает пространственной структуре ее индивидуальный «облик». Пространство литературного произведения, будучи насыщено смыслами, представляет собой основу авторского моделирования картины мира.

Мифологическая семантика пространства. Хаос и космос. Бинарные оппозиции, с помощью которых описывается пространство, сопоставимы с соответствующими важными оппозициями мифологического мышления, какими являются, среди прочих, *верх/низ, левый/правый, близкий/далекий, внутренний/внешний, большой/маленький, теплый/холодный, сухой/мокрый, тихий/громкий, светлый/темный*²⁹. Эти элементарные семантические оппозиции дополняются простейшими соотношениями в космическом пространственно-временном континууме (*небо/земля, земля/подземный мир, земля/море, север/юг, запад/восток, день/ночь, зима/лето, солнце/луна*) и в социуме (*свой/чужой, мужской/женский, старший/младший, низший/высший*). Бинарные оппозиции такого рода соотносятся с ключевой оппозицией мифологического мышления — *профанное/сакральное*³⁰; таким образом, описываемая ими модель космоса оказывается не только четко структурированной, но и ценностно маркированной.

Е. М. Мелетинский отмечает, что «в развитых мифологиях космогоническим мифам соответствует развернутая в пространстве и структурно наглядная космическая модель»³¹. Дифференциация космического пространства по горизонтали строится, как правило, на противопоставлении центра и периферии: «Пространство возникает не только (и, может быть, не столько) через отделение его от чего-то, через выделение его из Хаоса... но и через раз-вертывание его в о н е по отношению к некоему центру (т. е. той точке, из которой совершается или некогда совершилось это развертывание и через которую как бы проходит стрела развития, ось раз-ворота)»³². Центр в некоторых мифологиях обозначается как «средняя земля» (например, Мидгард в скандинавской мифологии); это место пребывания людей, обитаемая, упорядоченная «своя» земля, безопасная для человека и, соответственно, положительно маркированная. Не освоенная культурой «дикая» периферия — окраины космоса — напротив, связана с остаточным

хаосом: сюда вытеснены персонифицирующие хаос хтонические чудовища, великаны, боги старшего поколения и т. д.³³

Качественная дифференциация пространства в вертикальном направлении — результат космогонического акта отделения земли от воды и неба от земли³⁴. Происходит выделение трех уровней пространственной вертикали — *небесного, земного и подземного*. Возникает, таким образом, «своего рода “нормальная” трихотомическая структурная схема космоса, включающая необходимое пространство между землей и небом. <...> Трихотомическое деление — результат двойного противопоставления *верха* и *низа*, а затем и дифференцированной характеристики нижнего мира как местопребывания мертвых и хтонических демонов и верхнего как местопребывания богов, а впоследствии и “избранных” людей после их смерти»³⁵.

Как отмечает Е. М. Мелетинский, «в космогонических мифах развитых мифологических систем упорядочивающая деятельность богов более ясно и полно осознается как преобразование хаоса, т. е. состояния неупорядоченности, в организованный космос, что составляет в принципе главнейший внутренний смысл всякой мифологии. <...> Мифические существа, персонифицирующие хаос, побежденные, скованные, низверженные, часто продолжают существовать на окраинах космоса, по берегам мирового океана, в подземном “нижнем” мире, в некоторых частях неба, т. е. в соответствующих частях мифологической пространственной модели мира»³⁶. Космическая модель оказывается, таким образом, разделенной на зоны хаоса (подземный мир и периферия) и космические, упорядоченные зоны («средняя земля», небесный мир). Космос и Хаос могут противопоставляться друг другу как *пространство* и *не-пространство*³⁷. По В. Н. Топорову, отделение космоса от хаоса — результат «собираения» пространства человеком: «Идея *с о б и р а н и я* пространства — ведущая в теме обживания пространства, усвоения его... Некогда в начале творения пространство было про-стерто, раз-бросано, повсюду (уровень Творца в чистом виде). Но через мир вещей и через человека (последующий уровень творца вещей) пространство собирается как *иерархизованная структура соподчиненных ему смыслов* (курсив мой. — А. П.)»³⁸, то есть качественно дифференцируется, организуется вокруг не-

кого сакрального центра, по мере удаления от которого «сакральность» пространства убывает, а «профанность» нарастает³⁹.

Образы художественного пространства в литературном произведении в большинстве случаев соотносятся — эксплицитно или имплицитно — с описанной выше мифологической моделью мира и маркируются, соответственно, как **хаос** или как **космос** — со всеми вытекающими отсюда дифференциальными признаками.

В архаической картине мира важной чертой пространства, которую во многом сохраняет и художественное пространство литературных произведений, является **антропоморфность**. В. Н. Топоров пишет: «Хотя существуют разные точки зрения... первичен ли антропоморфичный код, с помощью которого описывается Вселенная, или космологический код, которым можно описать тело человека, — в настоящее время, кажется, можно с достаточной уверенностью говорить о том, что роль источника должна быть отдана человеку и его телу. Именно по этой модели мифопоэтическое сознание первоначально строило описание Вселенной»⁴⁰. М. М. Бахтин описывает антропоморфное кодирование космической структуры на материале карнавальной картины мира: «Космическое, социальное и телесное даны здесь в неразрывном единстве, как неразделимое живое целое. <...> Тело и телесная жизнь... носят здесь космический и одновременно всенародный характер»⁴¹. Вертикальная дифференциация космоса, основанная на противопоставлении *верха* и *низа*, соответствует вертикали человеческого тела: *верх* соотносится не только с небом, но и с лицом (головой и — в перспективе — рациональным началом в человеке). *Низ* — это, во-первых, земля — «поглощающее начало (могила, чрево) и начало рождающее, возрождающее (материнское лоно)»⁴²; во-вторых — «производительные органы, живот и зад»⁴³. Сущность антропоморфного кодирования пространства заключается, таким образом, в отождествлении на символической основе **микрокосма** (человеческое тело) и **макрокосма** (биология и космология)⁴⁴ и имеет мифологические корни.

Пространство дома. Дом — одна из наиболее важных и пространственных пространственных структур, встречающихся в литературных произведениях. В мифологической перспективе Дом обладает статусом защищенного **космоса** в противоположность

хаосу, помещенному за его пределами: «Дом стал точкой кристаллизации в создании различных достижений цивилизации, символом самого человека, нашедшего свое прочное место во вселенной»⁴⁵; «Дом — это убежище, приют, средоточие»⁴⁶; «Дом — это наш уголок мира. Как часто говорят, это наш первомир. Дом — поистине космос, космос в полном смысле слова»⁴⁷.

Дом — замкнутое в себе пространство, имеющее четко выраженную внешнюю границу. Закрытость пространства Дома обуславливает, с одной стороны, статичность заполняющих его элементов и его ахронность, отсутствие поступательного движения: «Внутренний мир — ахронный. Он замкнут со всех сторон, не имеет направления, и в нем *ничего не происходит*. Все действия отнесены не к прошедшему и не к настоящему времени, а представляют собой многократное повторение одного и того же»⁴⁸ (курсив автора. — А. П.). С другой стороны, наличие *границы* позволяет обитателям Дома качественно дифференцировать окружающий мир, разделяя его на «свои» и «чужие», «сакральные» и «профанные» зоны. Ю. М. Лотман так описывает пространство Дома (на материале дома старосветских помещиков): «Поместье старосветских помещиков и есть Дом с большой буквы. Обитатели его не считали пространство, ограниченное деревьями, плетнем, частотолом, галереей, поющими дверьми, узкими окнами, теплотой и уютом, одним из многих подобных гнезд... <...> ...Все за пределами внутреннего мира есть для старосветских помещиков мир внешний, наделенный полностью противоположными их помещью качествами. Для Пульхерии Ивановны расположение мебели в ее комнате — это не расположение мебели в ее комнате, а Расположение Мебели в Комнате. <...> Она не допускает даже мысли, чтобы стол и шкаф стояли иначе, чем в тех комнатах, в которых она живет»⁴⁹. Структура картины мира обитателей Дома, понимаемого описанным выше образом, может быть описана с помощью семантической оппозиции *близко/далеко*, имеющей мифологические корни. В русской языковой картине мира, как пишет Е. С. Яковлева, оппозиция своего/чужого, внутреннего/внешнего воплощается в противопоставлении полюсов *близко/далеко*, которые для данной пространственной модели «являются уже готовыми оценками», поскольку «между полюсами нет промежуточ-

ной зоны: описываемая в этих случаях область не обладает одной из фундаментальных характеристик пространства физического (трехмерного) — протяженностью»⁵⁰. Полюс *близко* реален, поскольку находится в конкретно-пространственной зоне, а полюс *далеко* ирреален, т. к. он находится за границей освоенного пространства, символизирует семантическое небытие и теряет связь с самой идеей пространственной локализации⁵¹. «Различие ‘свой — чужой’ (за границей — на чужой земле) — это нечто большее, чем различие по признаку принадлежности, это, скорее, различие между двумя разными мирами»⁵² (курсив автора. — А. П.). Внешнее по отношению к границе, «чужое» пространство не освоено и представляет собой опасность для обитателя пространства Дома, вследствие чего и возникает явление мифологизации внешнего мира. Поскольку противопоставление полюсов *близко/далеко* является одной из важных оппозиций человеческого сознания, антонимичные пары с подобной семантикой встречаются и в других языках: так, в немецком языке ту же смысловую нагрузку несет оппозиция *innen/draußen* (здесь, внутри / там, снаружи).

Гастон Башляр описывает структуру Дома следующим образом. Во-первых, «в нашем воображении дом предстает как некая вертикальная сущность. Дом возвышается. Его отличия определяются по вертикали. Дом пробуждает в нас сознание вертикальности»⁵³. Во-вторых, «в воображении дом предстает как сущность концентрическая. Он пробуждает в нас сознание центральности»⁵⁴ (то есть структурирует весь мир вокруг сакрального центра, обеспечивая ценностную дифференциацию пространства). Дом и есть, по сути, абсолютный центр вселенной, точка отсчета, начало координат как в горизонтальной, так и в вертикальной плоскости, «взаимная жизненная динамика чердака и погреба... поистине устанавливает ось онирического мира»⁵⁵. Одно из воплощений идеи Дома — хижина — «представляет собой центр мироздания. Становясь хозяевами дома, мы овладеваем вселенной»⁵⁶.

Как и космос в целом, Дом имеет свое антропоморфное измерение. Антропоморфное осмысление Дома встречается, например, у Зигмунда Фрейда. В одной из своих лекций по психоанализу Фрейд утверждает, что «число предметов, изображаемых в сновидении символически, невелико. Человеческое тело в целом, родители,

дети, братья и сестры, рождение, смерть, нагота и еще немного. Единственно типичное, т. е. постоянное изображение человека в целом, представляет собой *дам*»⁵⁷ (курсив автора. — А. П.). Гастон Башляр пишет: «С погребом в качестве корня и гнездом на крыше онирически полный дом является одной из вертикальных схем человеческой психологии... Крыша символизирует голову сновидца, а также сознательные функции, тогда как погреб — бессознательное... Мы приведем массу доказательств интеллектуализации чердака, рационального характера крыши, очевидно, символа крова. Однако погреб столь отчетливо служит областью символов бессознательного, что сразу же становится очевидным, что ясность жизни возрастает по мере того, как дом вырастает из земли»⁵⁸ (то есть, недоговаривает Башляр, поднимается по космической вертикали, удаляясь от нижнего — демонического — космического уровня и приближаясь к верхнему — сакральному). Помимо антропоморфного, возможен еще и социоморфный код прочтения дома: по В. Я. Проппу, дом есть *социальное устройство*⁵⁹.

Дом, таким образом, представляет собой замкнутую, статичную, ограниченную со всех сторон, внутренне целостную, ценностно упорядоченную пространственную структуру, имеющую мифологический статус Космоса. Он адекватен живущему в нем человеку и символически продолжает вовне человеческое тело.

Пространство города. Другим вариантом идеального космоса, наиболее пригодного для существования в нем человека и адекватного ему, является **город**. Согласно В. Н. Топорову, в мифологической перспективе город возник, когда человек был изгнан из Эдема: «С появлением города человек вступил в новый способ существования, который, исходя из прежних представлений и мерок, не мог не казаться парадоксальным и фантастическим. <...> Перспективы пути... к обретению нового рая... были связаны с незащищенностью, неуверенностью, падшестью, в известном смысле — богооставленностью и, наконец, с трудом — страданием... В феномене города [человек] нашел для себя наиболее адекватную форму существования»⁶⁰. Говоря о городе, принято различать два типа пространственных структур: маленький провинциальный город и большой город (как правило, в этой роли выступают столицы). Пространство маленького города выстраивается,

как правило, по модели Дома, это домашнее, «одомашненное» пространство, и поэтому пространственную структуру такого типа можно обозначить как *город-Дом*.

Традиция избирать местом действия романного повествования маленький провинциальный город впервые получила широкое распространение в реалистической прозе XIX в. На основании реалистической романной традиции М. М. Бахтин выделяет такой тип пространственно-временной организации художественного текста, как замкнутый в себе хронотоп «провинциального городка», называя в качестве одной из основных черт данного хронотопа **циклическое время**: «Такой городок — место циклического бытового времени. Здесь нет событий, а есть только повторяющиеся “бывания”. Время лишено здесь поступательного исторического хода, оно движется по узким кругам: круг дня, круг недели, круг всей жизни. <...> Это обыденно-житейское циклическое бытовое время. <...> Приметы этого времени просты, грубо-материальны, крепко срослись с бытовыми локальностями. <...> Это густое, липкое, ползущее в пространстве время. <...> Оно используется романистами как побочное время, переплетается с другими, не циклическими временными рядами или перебивается ими, часто оно служит контрастирующим фоном для событийных и энергических временных рядов»⁶¹.

Закрытость городского пространства и циклический характер его пребывания во времени предполагают преемственность поколений, прочную и неизменную **связь элементов**, заполняющих городское пространство, наличие между ними системы сложившихся, раз и навсегда установленных отношений. Пространство города освоено его жителями, они ориентируются в нем, они включены в устоявшуюся систему взаимоотношений всех его элементов, разрушение которых предстает как катастрофа. Подобную же закономерность мы наблюдали выше в связи с пространством Дома. Не только Дом, но и город-Дом обладает ярко выраженным признаком замкнутости, отграниченности от внешнего мира. Между внутренним миром города и миром внешним существует четкая **граница**, которая отделяет «свое» пространство от чужого, «освоенное» от неосвоенного. Переход этой границы, выход литературного героя во внешний мир может становиться катастрофой⁶².

Как и в случае с пространством Дома, пространство города-Дома также порождает явление **мифологизации внешнего мира**, структурирования мира вокруг сакрального центра, дифференциации его в соответствии с оппозицией *сакральное/профанное*.

Пространство города — это пространство «свое», знакомое человеку, обжитое им. Осваивая пространство, человек заполняет его жизненно важными для него предметами и реалиями — делает его комфортным для существования, обустроивает его в соответствии со своими представлениями о мире. Еще одна особенность художественного пространства города — высокая степень его заполненности, его повышенная насыщенность предметами при пониженной насыщенности событиями. «Повышенная насыщенность художественного пространства, как правило, сочетается с пониженной интенсивностью времени, и наоборот: слабая насыщенность пространства — с насыщенным событиями временем. Первый тип пространственно-временной организации изображенного мира — верный симптом внимания автора к сфере быта, устойчивому жизненному укладу», — отмечает А. Б. Есин⁶³, подтверждая тезис о взаимосвязи циклического времени городского хронотопа с важнейшими свойствами его пространственной организации, в том числе с его цельностью, внутренним единством. Александр Бикбов в статье «Москва/Париж: пространственные структуры и телесные схемы» говорит о том, что плотность и геометрия городской застройки работают не на дифференциацию, но на единство всего городского пространства и на самом общем уровне обеспечивают интеграцию города как формы и представления⁶⁴. А. Бикбов, рассматривая пространственную структуру Парижа, отмечает такую черту этого города, как ограниченность каждого небольшого квартала от других при сохранении внутренней целостности. Иными словами, парижский квартал представляет собой город-Дом в миниатюре и поэтому характеризуется наличием достаточно четкой внешней границы и размытостью внутренних: «Улица проникает внутрь квартир через их окна-витрины, а квартира захватывает улицу, одомашнивая это уже единожды присвоенное внешнее пространство, заново стилизуя и присваивая его на множестве уровней и, тем самым, производя с трудом разложимое на элементы, но оттого еще более полное ощущение утон-

ченной однородности и спокойствия»⁶⁵. Небольшая, отграниченная от других часть большого города функционирует, в сущности, практически так же, как отдельный провинциальный город: его цельность, непрерывность его пространства материализуются в форме труднопреодолимых внешних и **прозрачных внутренних границ**.

Все сказанное позволяет нам рассматривать *маленький город* как замкнутую, ограниченную со всех сторон, целостную, упорядоченную и достаточно статичную структуру, имеющую **мифологический статус, приближенный к статусу Дома**. Город-Дом на символическом языке — это «микrokосмическое отражение космических структур, созданное по плану и целенаправленно заложенное по координатам, в центре которого расположен земной эквивалент точки небесного вращения. Здесь часто находится святилище бога — защитника города или богоравного героя, местного божества в ранге царя»⁶⁶, выполняющее функцию *домашнего очага*, вокруг которого и выстраивается иерархия составляющих пространство города-Дома элементов. При этом пространственная структура города-Дома может осознаваться как *антропоморфная*. Если «для ряда мифопоэтических традиций актуально представление о доме как о некоем внешнем отчуждаемом теле владельца дома, продолжающем свое неотчуждаемое тело»⁶⁷, то наложение антропоморфного кода на город позволяет выявить следующее соответствие: на символическом языке его ритуальный центр — храм, место жертвоприношения, алтарь — «нередко изображается как детородное место, через которое обретается, рождается... богатство, обилие, потомство»⁶⁸.

Несколько иными свойствами обладает *пространство большого города*, которое следует обозначать уже не как город-Дом, а как **город-Мир**, внутри которого локализованы точечные микропространства, существующие по тем же закономерностям, что и Дом. Это свойство большого города отмечает и А. Бикбов в своей статье о Париже, говоря об отграниченности парижских кварталов⁶⁹. Пространство же города-Мира в макромасштабе отличается именно своей открытостью, четкой внешней границы оно не имеет. Поэтому принципиально другое положение в пространстве большого города занимает пришлый человек, странник: если ма-

ленький город может ассимилировать пришлого, вытеснить его из своих границ обратно во внешний мир или сам быть разрушенным им, то пространство большого города открыто страннику — так, столицы (и в реальности, и на страницах литературных произведений) нередко служат пристанищем огромному количеству эмигрантов из разных стран. Большой город, в отличие от маленького, *неоднороден*, многослоен, многонационален, космополитичен по своей сути и имеет мифологический статус *макрокосма*, Мира, вселенной в целом. В этом случае можно говорить о том, что конструирование образа большого города осуществляется по позитивному сценарию, его открытость делает его дружественным и терпимым к человеку, и в этом смысле он сближается по своим свойствам с домашними пространствами.

С другой стороны, *открытость* города-Мира может вызывать к жизни и негативный ассоциативный ряд: так, В. Н. Топоров замечает, что открытый «на все четыре стороны» город — это «город-блудница»⁷⁰, «город проклятый, падший и развращенный, город над бездной и город-бездна, ожидающий небесных кар»⁷¹. В таком случае городскому пространству приписываются негативные характеристики, в первую очередь — враждебность по отношению к человеку. Город перестает быть продолжением человеческого тела вовне, и их взаимоотношения приобретают конфликтный характер. Поэтому в художественном произведении обращение к пространственной структуре большого города дает автору возможность моделировать этот образ либо в его «положительном», либо в «отрицательном» варианте.

Таким образом, синтез ряда возможных путей изучения художественного пространства литературного произведения позволяет сформулировать следующие *методологические установки*:

1. Художественное пространство и время литературного произведения не тождественны реальному пространственно-временному континууму. Пространство художественного произведения — объектно-заполненное, вещное, ценностно-структурированное.

2. Каждый тип художественного пространства обладает набором дифференциальных признаков, однако не исчерпывается ими.

3. Пространство осознается как пространственная структура, наделенная конечным набором дифференциальных признаков, со-

стоящая из соположенных и определенным образом связанных друг с другом элементов, способная выражать как собственно пространственные, так и непространственные смыслы.

4. Пространство соотносится с мифологической моделью мира, пространственные структуры обладают мифологической семантикой хаоса или космоса.

5. Возможно переведение пространства в антропоморфный и социоморфный код.

6. Первичным для человека пространством является человеческое тело. Как проекция тела вовне возникает дом, а через посредничество дома — город. Поэтому тело, дом и город являются базовыми типами пространств, на уподоблении им или отталкивании от них выстраиваются остальные пространственные структуры.

В соответствии с этими теоретическими установками, анализ каждого типа художественного пространства должен включать в себя следующие операции: 1) определение основных дифференциальных характеристик данной пространственной структуры; 2) описание специфики отношений человека и пространства в рамках этой структуры; 3) определение ее места в пространственной организации романа и ее отношений с другими пространственными единицами; 4) определение аксиологической семантики данной пространственной структуры, ее мифологического и символического статуса; 5) выявление тех пространственных метаморфоз и деформаций, которыми она захвачена; 6) интерпретация сюжета произведения сквозь призму его пространственной организации.

¹ Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974. С. 11.

² Там же.

³ Там же. С. 19.

⁴ Матвеева Т. В. Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. Свердловск, 1990. С. 151.

⁵ Зобов Р. А., Мостепаненко А. М. О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. С. 14.

⁶ Топоров В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М., 1983. С. 228.

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 232.

- ⁹ *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 234, 239.
- ¹⁰ *Яковлева Е. С.* О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // *Вопр. языкознания.* 1993. № 4. С. 49.
- ¹¹ *Матвеева Т. В.* Функциональные стили в аспекте текстовых категорий. С. 151.
- ¹² См., например: *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя // *Лотман Ю. М.* В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. М., 1988. С. 262—293; *Бабенко Л. Г.* Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учеб. для вузов. М., 2004. С. 169.
- ¹³ Эту категорию применяет В. В. Иванов — однако не к пространству, а ко времени (художественному и психофизиологическому) — см.: *Иванов В. В.* Категория времени в искусстве и культуре XX века // *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве : сборник.* Л., 1974. С. 65—66. В этом же сборнике опубликована статья Д. Н. Медриша, который характеризует «событийное время» тоже как дискретное либо непрерывное — см.: *Медриш Д. Н.* Структура художественного времени в фольклоре и литературе // *Там же.* Л., 1974. С. 122.
- ¹⁴ *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 267.
- ¹⁵ Там же. С. 269.
- ¹⁶ Там же. С. 270.
- ¹⁷ Там же. С. 269.
- ¹⁸ Там же. С. 270.
- ¹⁹ Там же. С. 269.
- ²⁰ *Кузнецова Э. В.* Лексикология русского языка : учеб. пособие для филол. фак. ун-тов. 2-е изд., испр. и доп. М., 1989. С. 17.
- ²¹ *Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. С. 21.
- ²² *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 252.
- ²³ *Роднянская И. Б.* Художественное время и художественное пространство // *Краткая литературная энциклопедия.* М., 1989. С. 487.
- ²⁴ *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 271.
- ²⁵ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Литературно-критические статьи. М., 1986. С. 121.
- ²⁶ Там же. С. 122.
- ²⁷ Там же. С. 276.
- ²⁸ Там же. С. 275.
- ²⁹ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 2000. С. 230.
- ³⁰ Там же. С. 230.
- ³¹ Там же. С. 212.
- ³² *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 239.
- ³³ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. С. 216—217.
- ³⁴ Там же. С. 207, 215.
- ³⁵ Там же. С. 207—214.
- ³⁶ Там же. С. 205, 212.
- ³⁷ Там же. С. 234.

- ³⁸ *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 242.
- ³⁹ Там же. С. 256.
- ⁴⁰ Там же. С. 244.
- ⁴¹ *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 26.
- ⁴² Там же. С. 27.
- ⁴³ Там же. С. 28.
- ⁴⁴ *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. С. 145.
- ⁴⁵ *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов : пер. с нем. М., 1996. С. 73.
- ⁴⁶ *Башляр Г.* Земля и грезы о покое / пер. с фр. Б. М. Скуратова. М., 2001. С. 100.
- ⁴⁷ *Башляр Г.* Поэтика пространства // Башляр Г. Избранное: Поэтика пространства. М., 2004. С. 27.
- ⁴⁸ *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 270.
- ⁴⁹ Там же. С. 268—269.
- ⁵⁰ *Яковлева Е. С.* О некоторых моделях пространства в русской языковой картине мира // Вопр. языкознания. 1993. № 4. С. 55.
- ⁵¹ Там же. С. 56.
- ⁵² *Лебедева Л. Б.* Семантика «ограничивающих» слов // Логический анализ языка: Языки пространств. М., 2000. С. 95.
- ⁵³ *Башляр Г.* Поэтика пространства. С. 37.
- ⁵⁴ Там же. С. 37.
- ⁵⁵ *Башляр Г.* Земля и грезы о покое. С. 103.
- ⁵⁶ Там же. С. 114.
- ⁵⁷ *Фрейд З.* Введение в психоанализ. С. 171—172.
- ⁵⁸ *Башляр Г.* Земля и грезы о покое. С. 102.
- ⁵⁹ *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. М., 2000. С. 272.
- ⁶⁰ *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // Исследования по структуре текста. М., 1987. С. 121.
- ⁶¹ *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. С. 280.
- ⁶² *Лотман Ю. М.* Художественное пространство в прозе Гоголя. С. 271.
- ⁶³ *Есин А. Б.* Время и пространство // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины / под ред. Л. В. Чернец. М., 2000. С. 54—55.
- ⁶⁴ *Бикбов А.* Москва/Париж: пространственные структуры и телесные схемы // Логос. 2002. № 3—4. URL: <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/bikbov.html>.
- ⁶⁵ Там же.
- ⁶⁶ *Бидерманн Г.* Энциклопедия символов : пер. с нем. М., 1996. С. 60.
- ⁶⁷ *Топоров В. Н.* Пространство и текст. С. 266.
- ⁶⁸ *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. С. 129.
- ⁶⁹ *Бикбов А.* Москва/Париж: пространственные структуры и телесные схемы.
- ⁷⁰ *Топоров В. Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте. С. 128.
- ⁷¹ Там же. С. 122.